

derung unseres Geistes an die Kräfte der Geschichte überzeugt sind. Der Gegensatz zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft wird also aufgehoben in dem Postulat einer Wissenschaft von der Geschichte des musikalischen Denkens. Die Geschichte des musikalischen Denkens wäre gleichzeitig die Theorie der Musik. Ob die Theorie allerdings über eine Typologie - diese so extensiv wie möglich ausgebaut - hinausgehen kann, scheint mir zweifelhaft, da die Grenzen der Musik nicht feststehen. Sicherlich aber würde die soziale Einbettung des musikalischen Denkens auch Teil seiner Theorie sein müssen, und damit käme auch der Chorverein, der die „Missa solemnis“ singt, in eine systematische Musikgeschichte wieder hinein. Ob man künftig letztlich nicht mehr - wie Hans Heinrich Eggebrecht postuliert - nach der Position des Objekts in der Geschichte des Geistes, der auch gesellschaftlich erscheint, sondern nach der Funktion des Objekts in der Geschichte der Gesellschaft fragt, ist dann keine Alternative mehr. Denn so betrachtet erscheint der Geist der Musik nicht „auch“, sondern „nur“ gesellschaftlich. Der Schlüssel scheint mir darin zu liegen, daß Musik Kollektivschöpfung ist. Die innere Verknüpfung der Soziologie mit der Wissenschaft von der Musik könnte in der Anwendung dieses Gedankens liegen. In Zofia Lissas Reflexionen finde ich Ansätze dazu.

Carl Dahlhaus:

Der Abstraktionsgrad Ihrer Argumentation ist so hoch, daß ich nicht zu sehen vermag, ob die Differenz zwischen systematischer und historischer Musikwissenschaft aufgehoben ist oder nicht. Sie skizzieren eher eine Utopie, als daß Sie den Weg zeigen, auf dem sie erreichbar wäre, was aber in einem Diskussionsbeitrag auch kaum zu erwarten ist; nur erschwert es die Antwort. Sie sprachen zum Beispiel davon, daß die Musikgeschichte aufzufassen sei als das in „Werken“ sich manifestierende musikalische Denken. Nun hat sich aber bekanntlich das musikalische Denken im Laufe der Musikgeschichte durchaus nicht immer in Werken manifestiert. Der Werkbegriff ist eine historisch eingeschränkte Kategorie. Und hier zeigt sich bereits, welche Schwierigkeit es bereitet, einen Begriff als eine systematische Kategorie zu begreifen.

Zofia Lissa:

TRADITION IN DER MUSIK*

I: Tradition und Kultur

Tradition ist alles, was jede Generation von der früheren übernimmt und was in einem bestimmten Milieu und einer bestimmten Zeit der Übernahme würdig befunden wird. Sie ist die Grundlage der Kontinuität der nationalen Kultur, umfaßt jedoch nur gewisse ausgewählte Faktoren aus der Vergangenheit einer Kultur, die sich in die jeweilige aktuelle Phase einfügen. Die Tradition ist nicht statisch und leblos, sondern etwas Dynamisches, das heranwächst und seine eigene Struktur wandelt, und zugleich ein Faktor, der alle Entwicklungsprozesse der Kunst dynamisiert. Erst eine bestimmte Relation zwischen den Eigenschaften eines Werks und dem Bezugssystem der Aufnehmenden ermöglicht, daß eine Erscheinung zur Tradition wird.

* Vgl. hierzu von der Verfasserin den Aufsatz „Prolegomena zu einer Theorie der Tradition in der Musik“, AfMw XXVII, 1970; der vorliegende Text ist eine Zusammenfassung dieses Aufsatzes.

II: Ursprung und Eigenschaften der Tradition

In jedem Musikwerk wirkt ein Komplex von Stereotypen, die nicht nur verschiedenen Kulturbereichen (Sprache, Tanz, Religion - also nicht nur der Musik allein) angehören, sondern auch verschiedenen Schichten konstruktiver Vorhaben. Ferner wachsen dem Werk durch die Bedingungen seiner Aufführung, des Milieus sowie der Einstellung der Hörer gewisse Qualitäten zu, die in ihm selbst als seine Klangeigenschaften nicht vorhanden sind.

Ohne Stereotypen gibt es keine musikalischen Stile: Es ist klar, daß ein Stereotyp nicht durch einmaliges Erscheinen, sondern erst durch Wiederholbarkeit zustande kommt. Diese führt zu Normen, d.h. zu Regeln des technischen Verfahrens beim Komponieren, und diese werden zur Tradition.

Die einzelnen Arten der Tradition weisen verschiedene Tempi ihrer Veränderungen auf, und die sogenannten stilistischen Durchbrüche betreffen meist nur gewisse Traditionen, ohne andere zu berühren. Es gibt in der Kunst keinen Beginn ab ovo; auch die kühnsten Experimente verbindet immer etwas mit dem Nachlaß früherer Etappen. Mit der Beständigkeit der Traditionen, d.h. der Stereotypen, ist immer das Bewußtsein ihres Werts im gegebenen Milieu und Zeitabschnitt verbunden.

III: Tradition und Rezeption der Musik

Das eigentliche Erleben eines Werks ist dann möglich, wenn es sich leicht in ein bestimmtes Bezugssystem der klanglichen Vorstellungen, in einen stabilisierten Komplex von Stereotypen einordnen läßt. Das Problem der Adäquatheit der Rezeption und der objektiven Qualitäten eines Werks besteht darin, daß wir es immer mit einer Kreuzung zu tun haben zwischen dem Bezugssystem, das die strukturellen Eigenschaften des Werks zur Zeit seiner Entstehung bestimmte, und dem System, in dem der zeitgenössische Hörer musikalisch denkt. Die Rezeption erfolgt somit stets aus der Position einer nur vorgestellten Tradition, da wir uns in die früher in Wirklichkeit gegebene nie gänzlich hineinversetzen können.

IV: Tradition als Faktor des musikalischen Schaffens

Jedes musikalische Werk ist auf irgendeine Weise und in irgendeinem (wenn auch unterschiedlichen) Grade die Abbildung der Normen seiner Zeit und seines Milieus. Die das Schaffen regelnden Traditionen beruhen auf gesellschaftlich vom Milieu zur gegebenen Zeit anerkannten Systemen von Konventionen. Wenn gewisse Konventionen aufhören, gesellschaftlich allgemein wirksam zu sein, erlischt die Tradition.

V: Wie Werke in die Tradition eingehen

Die objektiven Eigenschaften der Werke sind keine genügende Grundlage dafür, daß sie zur Tradition werden; erst die Aufnahme durch die Gesellschaft, der allgemeine Consensus der Musikkenner, der Ausführenden und des Publikums kann darüber entscheiden. Mit Leichtigkeit werden vor allem solche Werke und solche individuellen Stile zur Tradition, die im gegebenen Zeitpunkt eine besonders bedeutsame gesellschaftliche Rolle spielen.

Die Tradition kann als solche nur deshalb funktionieren, weil Tausende und Millionen von Hörern durch ihr geographisches Milieu, ihre Sprache, Geschichte, Haltung, d.h. durch die Bereitschaft zu einer bestimmten Rezeptionsart der gegebenen Werke miteinander verbunden sind.

VI: Nationale und klassenmäßige Traditionen

Nationale Traditionen sind Traditions-Komplexe, die in einem ethnisch-geographischen

Milieu beständig - aber durchaus nicht unveränderlich - und die im Bewußtsein der Gesellschaft Wertträger sind.

Die Beständigkeit gewisser Traditionen ist das Ergebnis der Stabilität bestimmter Lebensformen. Daher die starke Stabilität der Musikkultur der Dorfbevölkerung und ihre recht verbreitete Anerkennung als Repräsentanz der allgemeinen nationalen Kultur, obwohl es doch die Kultur nur einer Klasse der Nation ist. Daher auch wurde schon seit Jahrhunderten die Musikkultur des Dorfes zum Nährboden einer anderen Tradition: Verwertung der Folklore in der professionellen Musik, die ihrerseits neue Schichten der Tradition bildete. Dies war u. a. für die deutliche Kontinuität der Nationalstile, neben anderen, veränderlichen Traditionen, entscheidend. In dieser Art geschaffene Werke, die zu verschiedenen historischen Stilen gehören, können - obwohl jedes auf seine Weise - den nationalen Stil insgesamt repräsentieren, denn sie kommen den für die Rezeption des als eigen, nah und bekannt empfundenen Rohstoffs (d. h. der Folklore) gut vorbereiteten Haltungen der Hörer entgegen - dem ganzen Komplex entsprechen - der und maximal in der Gesellschaft verbreiteter Hör-Stereotypen.

VII: Tradition und universelle Kultur

Die nationalen Traditionen und die Nationalstile in der Musik funktionierten in verschiedenen geschichtlichen Epochen und in verschiedenen Ländern auf ziemlich unterschiedliche Weise, erfüllten aber immer die Rolle eines die gegebene Gesellschaft integrierenden Faktors. Jahrhundertlang waren die Bedingungen der Klassengesellschaft der Nährboden für die Aufspaltung der Musikkultur. Die Dynamik der Entwicklung läßt jedoch erkennen, daß sich von alters her ein Austausch zwischen den kulturellen Erfahrungen der einzelnen Klassen vollzieht: die Volksmusik übernahm gewisse musikalische Formeln von der professionellen Musik (Prozess des „Herabsingens“), aber in weit stärkerem Grade vollzog sich der Aufstieg der von der professionellen Musik übernommenen Folklore. Die jahrhundertlang selbstverständliche Schichtung der musikalischen Klassenstrukturen begann schon im Mittelalter Tendenzen zu einer langsamen gegenseitigen Durchdringung aufzuweisen. Die Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft ermöglichen den Abschluß dieses Prozesses, d. h. die Integration der einzelnen Klassenkulturen in eine einheitliche nationale Tradition.

Jeder Komplex nationaler Traditionen ist ferner stark mit vielen Komplexen anderer nationaler Traditionen verbunden. Die Kreuzung der Traditionen war z. B. die Ursache der „lawinenartigen kulturellen Explosion im Mittelmeerraum in den letzten zwei Jahrtausenden“ (Lévy-Strauss). Sie trägt auch zu den Wandlungen in der Tradition jedes Milieus bei, obwohl ihre Grenzen immer durch das Netz und Modell des eigenen Milieus bestimmt werden.

Kurt von Fischer:

Sie sprechen in Ihren Ausführungen von Konvention, Stereotyp und Tradition. Verstehen Sie unter Konvention und Stereotyp dasselbe?

Zofia Lissa:

Es ist nicht immer dasselbe. Stereotype, das sind hauptsächlich Aufnahmestereotype, die sich auf Grund gewisser Metierkonventionen ausgebildet haben.

Kurt von Fischer:

Die Konventionen verstehen Sie mehr strukturell?

Zofia Lissa:

Folgendes ist gemeint: Irgendeine Neuerung der Musik ist zuerst undurchsichtig für die Hörer, dann wird sie immer durchsichtiger; sie wird zu einer Konvention der Aufnahme, und sie bildet im Bewußtsein einer Gruppe ein Stereotyp, das heißt ein Schema von Vorstellungen, die (im Werk) individuell verschieden konkretisiert werden können. Zuerst ist das Neue eine Angelegenheit oder auch eine Konvention des künstlerischen Gebrauchs, dann wird es zu einer Norm (und geht als solche in den Unterricht ein), und im Prozeß der Aufnahme und des Durchsichtigwerdens der neuen Qualitäten des Werkes wird das Neue zu einem Stereotyp der Aufnehmenden in einer Gruppe, die national, geographisch und klassenmäßig bestimmt ist.

Hans-Peter Reinecke:

Sie schreiben Punkt I: „Tradition ist alles, was jede Generation von der früheren übernimmt und was in einem bestimmten Milieu und in einer bestimmten Zeit der Übernahme würdig befunden wird.“ Zum anderen schreiben Sie dort: „Tradition ist nicht statisch und leblos, sondern etwas Dynamisches, das heranwächst und seine eigene Struktur wandelt.“ Ich glaube, daß der Begriff in Ihrem Text einen noch zu allgemeinen, stereotypen Charakter hat. Wie wäre er zu präzisieren? Ganz allgemein bedeutet „Tradition“ soviel wie „Übernahme von Etwas“. Ein Problem sehe ich jedoch darin, daß, wenn sich die Sozialstruktur wandelt, sich zugleich die Bedeutung, der Inhalt dessen, was tradiert wird, ebenfalls verändert. Nun könnte man fragen, ob dann dasjenige, was übernommen wurde, noch identisch ist mit dem, was es vorher war. Zum anderen trifft m. E. die Bedeutung des umgangssprachlichen Traditionsbegriffs gerade die eigentliche Tradition im strengen Sinne nicht, zumindest nicht deren Kern: Die tradierten Invarianzen gelangen nämlich nicht in das reflektierende Bewußtsein der Gesellschaft, weil sie wirkliche Selbstverständlichkeiten ausmachen, die schon deshalb kaum beachtet werden. Schon in dem Augenblick, wo sie aber bewußt werden, ändern sie ihren Charakter: Die Tatsache z. B., daß wir auf einem Stuhl zu sitzen pflegen vor einem Tisch, wenn wir bestimmte Dinge tun, ist eine seit langem tradierte Selbstverständlichkeit, und wir können uns kaum vorstellen, daß Japaner gelegentlich auf der Erde sitzen. Solch einen Sachverhalt würde ich als „Tradition“ bezeichnen.

Es kommt aber noch ein anderer Sachverhalt hinzu, der mit dem Begriff „Tradition“ im Zusammenhang steht: Über lange Zeiten können bestimmte Selbstverständlichkeiten gelten, um eines Tages jedoch in Vergessenheit zu geraten. Später werden sie wieder ans Licht gezogen und unter veränderten Aspekten in Gebrauch genommen. Hier trifft der Begriff „Tradition“ nicht mehr, sondern derjenige der „Renaissance“. Man sollte den Begriff der Tradition, der Selbstverständlichkeiten, der Renaissance und der Antitradition, die ja notwendigerweise mit der Tradition zusammengehört, einer näheren Analyse unterziehen, weil man sonst Gefahr läuft, daß der Hauptbegriff, um den es hier geht, einen zu vagen und zu weitläufigen Charakter hat.

Zofia Lissa:

Der Begriff der Tradition bezeichnet das, „was“ übernommen ist, „das Übernehmen selbst“ und „wie“ das Übernommene in der Struktur des Zeitgenössischen funktioniert. In dieser dreifachen Definition liegt beschlossen, daß nicht alles, was von den vorherigen Generationen übernommen worden ist, zur Tradition wird. - Der Begriff der „Renaissance“ besagt, daß gewisse Traditionen in historischen Epochen oder Milieus schwächer funktionieren oder überhaupt nicht mehr bewußt sind als Traditionen, als Übernommenes, und in einer anderen Epoche, aus den Tiefen der Geschichte herausgeholt, wieder als Tradition emportauchen, zurückkehren, wiederleben. Diese Prozesse der „Auswahl“ der Traditionen bergen auch in sich das, was Sie „Anti-Tradition“ genannt haben. „Anti-Tradition“ ist nur ein Ausscheiden einiger Traditionen aus der Kultur der Vergangenheit, aus dem breiten Feld des „Historischen“, ein Wegwerfen der einen, bei Beibehaltung der anderen. Wichtig ist hier das Problem der Determinanten dieser Auswahl oder Ausscheidung. Man muß sie in allgemeineren ideologischen Tendenzen jeder Zeit suchen. Zum Beispiel: Da die materialistische Denkungsart in der heutigen UdSSR dominiert und religiöse Gefühle im Allgemeinen keine Verbreitung finden, und dies schon seit einem halben Jahrhundert, werden die Gattungen der traditionellen religiösen Musik von den Komponisten überhaupt nicht gepflegt; und die religiöse Musik der Komponisten des 17., 18. und 19. Jahrhunderts (wie Tschaikowsky oder Rachmaninoff) wird nicht aufgeführt. Ganz anders ist es in Polen, wovon das Schaffen von Penderecki u. v. a. deutlich zeugt. Jene Tradition also ist in der UdSSR zusammen mit der Verwandlung der gesellschaftlichen Bedingungen verlorengegangen, während andere Traditionen, z. B. die der Volksmusik, sehr hervorgehoben werden. Das, was ich Filter nenne, sind die gesellschaftlichen Strukturen, die im Weltbild einer gewissen Generation, zu einer gewissen Zeit und geographisch bestimmt, darüber entscheiden, ob gewisse Traditionen aufgegriffen werden oder nicht, oder ob sie, um mit Ihrer Terminologie zu sprechen, zu „Anti-Traditionen“ werden.

Carl Dahlhaus:

Sie unterscheiden (Punkt III) zwischen Rezeption zur Zeit der Entstehung eines Werkes und Rezeption zu einem späteren Zeitpunkt und schreiben: „Die Rezeption erfolgt somit stets“ - gemeint ist die Rezeption zu einem späteren Zeitpunkt - „aus der Position einer nur vorgestellten Tradition, da wir uns in die früher in Wirklichkeit gegebene nie gänzlich hineinversetzen können.“ Hat wirklich die Rezeption zur Zeit der Entstehung des Werkes einen solchen Vorrang, daß man sie als Wirklichkeit abheben könnte von der späteren Rezeption, von der Sie sagen, sie sei eine nur vorgestellte, also eine nicht nur zeitliche, sondern auch qualitativ sekundäre?

Zofia Lissa:

Unsere Hörvorstellungstypen entwickeln sich auf Grund einer musikalischen Empirie, die immer breiter wird. Zur Zeit der Entstehung des Werkes sind unsere Hörstereotypen dieser Zeit mehr oder weniger adäquat, und es kommt eine Zeit, in der sie das Maximum in dieser Hinsicht erreichen; spätere Generationen trennt aber schon von der ursprünglichen die vielerlei neue Hörerfahrung, die sich zwischen den Stil der Vergangenheit und seine Aufnahme beim Hörer drängt. Eigentlich können wir niemals streng bestimmen, wann, ob und inwieweit die Aufnahme eines Werkes seiner Strukturierung ganz adäquat sei. Wir können Beethoven heute unmöglich so aufnehmen, wie

ihn die Generation aufnahm, in der er lebte. Für diese Generation mußten sich erst die Stereotypen des Beethovenstils herausbilden; für uns sind sie nicht nur schon herausgebildet, sondern - ich würde sagen - schon zersetzt durch das, was nachher gekommen ist. Leute, die Nonenakkorde bei Ravel und Debussy massenweise aufgenommen haben, werden sich über den Nonenakkord bei Beethoven nicht allzusehr wundern. Das ist schon hineingegangen in unsere Vorstellungswelt. Wenn wir heute alte Musik hören, aus dem 13. oder 14. Jahrhundert, haben wir eine ganz andere Einstellung gegenüber diesen Strukturen als die Generation, in der diese Musik entstand: wir haben nur eine vorgestellte Tradition dieser Musik und nicht eine echte Tradition.

Carl Dahlhaus:

Ich zweifle nicht daran, daß wir eine nur vorgestellte Tradition haben, wohl aber daran, daß es die echte, die Sie der vorgestellten kontrastieren, überhaupt gibt. Zu welchem Zeitpunkt gibt es die authentische Rezeption?

Zofia Lissa:

Die eine Generation hat „noch nicht“ die richtigen Höraufnahmemöglichkeiten, die andere, spätere - „schon nicht“ mehr. Das Verhältnis der Hörer zum Werk ist ebenfalls ein Prozeß, der ständigem Wandel unterliegt und der ein Element der allgemeinen Musikgeschichte ist. In diesem Prozeß fällt es uns nicht leicht, zu bestimmen, wann wir von der vollen Äquivalenz der kompositorischen Vorstellungswelt mit der der Hörer sprechen können. Die Periode der maximalen Adäquatheit fällt für verschiedene Hörer, Hörergruppen und auch für verschiedene Arten der Werke in verschiedene zeitliche Momente. Auch hier müssen wir polychron denken lernen. Dies Problem gehört nicht zu dem Fragenkomplex, den ich mir zu analysieren hier vornahm, obwohl es gewiß sehr interessant wäre, diese Momente der Relation zwischen der Struktur des Werkes (Objekts) und dem Strukturieren von der Seite des Aufnehmenden (Subjekts) ausfindig zu machen und auch hier eine Gesetzmäßigkeit zu finden. Ich stelle nur fest, daß unsere Einstellung gegenüber einer Musik aus früherer Zeit niemals adäquat den Vorstellungen des Komponisten entspricht. Zu seiner Zeit waren die Hörer dahinter, und nachher sind wir schon darüber hinaus.

Carl Dahlhaus:

Auch die Rezeption hat ihre Geschichte. Und nur eines der möglichen Geschichtsschemata ist das Bild einer Entwicklung, die aufsteigt, einen „point de la perfection“ erreicht und dann wieder abfällt. Es gibt andere Geschichtsschemata: das des gleichmäßigen Fortschrittes - jede Generation versteht die Werke besser als die frühere - oder das des Verfalls - nur am Anfang wurden die Werke adäquat verstanden. Die Rezeptionsgeschichte ist belastet mit der ganzen Problematik der Geschichtsphilosophie.

Zofia Lissa:

Ich bin nicht teleologisch eingestellt und nicht der Meinung, daß die Geschichte immer zu Höherem und Besserem führt. Ich weiß nur eines: daß sie immer anders ist, die Geschichte der Rezeption auch.

Konrad Boehmer:

Ich frage mich, wie überhaupt dergleichen Theorien zu handhaben sind, ohne daß man von vorneherein davon ausgeht, daß das jeweilige Werk selber geschichtlich modifiziert wird. Es ist da an Benjamins Bemerkung zu erinnern, daß zur Mona Lisa alle Veränderungen, Kopien und Surrogate gehören, was meint, daß im Verlauf der Geschichte nicht nur unsere Wahrnehmung als etwas diesem Bilde Äußerliches sich ändert, sondern daß dies sich faktisch selber ändert. Insofern scheint es mir fragwürdig, hier von Authentizität und da von „historisch bedingter“ größerer Distanz zum Kunstwerk sprechen zu wollen, denn ich vermag mir kein Produkt vorzustellen, das geschichtlich von Dauer ist, ohne daß es sich selber konkret änderte, d.h. ohne daß es selber geschichtlich ist.

Noch ein anderes: Mir ist nicht einsichtig - weder nach der Lektüre Ihrer Thesen noch nach der Lektüre des ausführlichen Textes -, was der Versuch eines Entwurfes einer Theorie der Tradition in der Musik überhaupt soll, worum es sich da überhaupt handelt. Handelt es sich darum, daß man gewisse Einsichten, wie sie in Ihrem Text zur Sprache kommen und wie Musikwissenschaft sie - ohne den Begriff der Tradition als selbständigen überhaupt handhaben zu müssen - sie gewonnen hat, daß man diese Einsichten unter einen neuen oder alten, jedenfalls aber neu eingeführten Terminus ordnet? Handelt es sich darum, daß dieser Terminus eine Theorie decken oder konstituieren soll, oder handelt es sich darum, mittels dieses Begriffs und dank seiner Explikation bloß neue Einsichten zu gewinnen? Das habe ich nicht verstanden. Aus Ihrem Text ersehe ich nur, daß er sich um die Ordnung einer Anzahl historisch doch recht geläufiger Phänomene und Kategorien müht, daß er konstatiert, da werde etwas überliefert, da existierten gewisse, sozial bedingte Materialprozesse, ohne daß in irgend spezifisch gemacht würde, wie das geschichtliche Verschwinden gewisser musikalischer Phänomene oder die Stabilität anderer auf Gesellschaftliches konkret zurückzuführen sei. Und das sind doch Dinge, die man analytisch feststellen kann, ohne überhaupt den Begriff der Tradition bemühen zu müssen, der meines Erachtens nur Oberflächenerscheinungen deckt. Ich weiß also nicht genau, was ich mit diesem Begriff anfangen soll.

Zofia Lissa:

Ich zielte auf die präzise und umfassende Definition des Begriffs Tradition. Ich wollte wissen, wie Tradition funktioniert, welchen Anteil sie an dem Prozeß der Musikgeschichtsschreibung hat und welche Arten der Tradition es gibt.

Hanns-Werner Heister:

In Punkt VII taucht der Gedanke der „Integration der einzelnen Klassenkulturen in eine einheitliche nationale Tradition“ in „der sozialistischen Gesellschaft“ auf. Für Frau Lissa, die in einer solchen Gesellschaft lebt, ist es anscheinend selbstverständlich, daß das, als Abschluß eines linear gedachten Prozesses, so einfach passiert. In Wirklichkeit setzt das den langwierigen Prozeß einer Umwälzung der Basis und die davon abhängige aller gesellschaftlichen Verhältnisse voraus: es ist nur dann möglich, die Klassenspaltung der Kultur aufzuheben, wenn ihre soziale Bedingung, voran Privateigentum an den Produktionsmitteln, beseitigt ist; erst dann beginnt die schwierige kulturrevolutionäre Arbeit in der Periode des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus.

Zofia Lissa:

Ich bin nicht der Meinung, daß die kulturellen Gegensätze schon jetzt in der sozialistischen Gesellschaft aufgehoben sind und werden können. Es gibt sehr verschiedene Reste der gewesenen Epochen, die heute noch immer in der sozialistischen Kultur weiterwirken; aber im Prozeß der Vereinheitlichung der Lebensbedingungen entsteht die Möglichkeit einer Versöhnung.

Konrad Boehmer:

Eine Zusatzfrage. Sie schreiben Punkt VII: „Die jahrhundertlang selbstverständliche Schichtung der musikalischen Klassenstrukturen begann schon im Mittelalter Tendenzen zu einer langsamen gegenseitigen Durchdringung aufzuweisen.“ Dann kommt ein Punkt, dem meines Erachtens ein großes Loch folgt, denn Sie setzen unmittelbar fort: „Die Bedingungen der sozialistischen Gesellschaft ermöglichen ...“ etc. Man kann nun nicht so einfach unterstellen, daß der von Ihnen im Mittelalter konstatierte Prozeß (über den man sich übrigens sehr ernsthaft mal unterhalten müßte!) sich so einfach weiterentwickelt habe, so daß der Sozialismus die versöhnende Tendenz nur bekräftigen müsse. Denn schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts findet, um mich zahn auszudrücken, eine gegenläufige Bewegung statt, bedingt durch das Aufkommen des Proletariats: man sieht ein immer weiteres Auseinanderklaffen der beiden kulturellen Sphären, einerseits der bürgerlichen Kultur und andererseits der dann in immer stärkerem Maße dem Proletariat aufgezwungenen, jedoch nicht von ihm selbst erzeugten Kultur. Will man also vom Mittelalter mit einem Sprung zu den schönen Konsequenzen, die der Sozialismus ermöglicht, übersetzen, dann wäre es doch wohl recht und billig, darauf hinzuweisen, daß gerade unter den Bedingungen des Sozialismus die Antinomien, mit welchen man es unter den Bedingungen des Kapitalismus zu tun hat, vorerst noch zu lösende Probleme bleiben. Bei Ihnen scheint die Tendenz dahin zu gehen, nun einfach einen roten Strich zu ziehen und zu sagen: wir nehmen jetzt im Sozialismus unmittelbar die Elemente der beiden Kulturen (die jedoch unversöhnlich einander gegenüberstehen), Elemente, die in der sozialistischen Gesellschaft noch weiterbestehen, und im Prozeß der Vereinheitlichung der Lebensbedingungen entsteht die Möglichkeit - wie Sie meinten - zu einer Versöhnung. Das hieße, den Klassenkampf innerhalb ihre Konsolidierung anstrebender sozialistischer Gesellschaftsordnungen leugnen zu wollen zugunsten einer Versöhnungstheorie für den Überbau.

Zofia Lissa:

Ich muß Ihnen Recht geben: es ist wirklich auch im Sozialismus ein gewisses Auseinanderklaffen der zwei Kulturen, der bürgerlichen und der proletarischen zu beobachten, da er eben die Traditionen der vorhergehenden Gesellschaftsordnung noch nicht ganz überwinden konnte. Zugleich aber sind Tendenzen zu beobachten, die diesem Auseinanderklaffen von einer anderen Seite entgegenwirken: wenn heute in der UdSSR solche volksartigen Formen wie die aserbejdtschanische Mugamen (Kaukasische episch-lyrische Volksgesänge) symphonisiert werden, so ist dies ein Zeichen einer solchen Tendenz. Man kann nicht von einer vollen Durchdringung der Klassenkulturen heute schon sprechen, aber von einem Anfangsstadium dieses Prozesses - vielleicht doch ja. Man müßte noch beachten, daß diese klassenmäßige Vereinheitlichung heute eher in der Musikkonsumption zu beobachten ist, welche von einer ganz anderen Seite bestimmt wird.

Clytus Gottwald:

Ich beziehe mich auf den Punkt V der Thesen von Frau Lissa: „Die objektiven Eigenschaften der Werke sind keine genügende Grundlage dafür, daß sie zur Tradition werden; erst die Aufnahme durch die Gesellschaft, der allgemeine Consensus der Musikkenner, der Ausführenden und des Publikums kann darüber entscheiden.“ Mir scheint, daß Sie dabei den sehr wichtigen Punkt der Machbarkeit von Traditionen ausgeklammert haben und so etwas der Vorstellung der Naturwüchsigkeit von Traditionen anhängen, während sich doch in der Tradition oft das Hauptinteresse der Herrschenden spiegelt. Traditionen können auch in unserer Zeit gemacht oder am Leben gehalten werden, - zum Beispiel: Ich habe meinen Urlaub in einem Nordseebad verbracht, und die Kurkapelle spielte unentwegt Schlager aus der Zeit des Dritten Reiches. Das koinzidierte in ganz merkwürdiger Weise mit dem vielfältigen Aushang der Deutschen Nationalzeitung.

Zofia Lissa:

Es ist klar, daß Traditionen auch organisierbar, d.h. künstlich „machbar“ sind. Aber sogar dann sind sie aus dem Bedarf oder den Vorstellungen der gegebenen Gesellschaft herausgewachsen, Ausdruck der Ideologie einer Gruppe, und als solcher gesellschaftlich determiniert.

Hans Heinrich Eggebrecht:

Sie sagen nicht nur, daß „die objektiven Eigenschaften der Werke ... keine genügende Grundlage“ dafür sind, daß sie zur Tradition werden, und erst die Aufnahme durch die Gesellschaft darüber entscheidet, sondern auch (ebenfalls in Punkt V Ihres Textes), daß vor allem solche Werke und individuellen Stile „mit Leichtigkeit“ zur Tradition gelangen, „die im gegebenen Zeitpunkt eine besonders bedeutsame gesellschaftliche Rolle spielen“ (hierzu in der Aufsatzfassung Ihres Textes im AfMw XXVII, S. 166). Ich frage: wer definiert diese Rolle, und wie definiert sie sich? Wie verhält sich Ihre Auffassung zu der „einsamen Leistung“, zum Beispiel zu Anton Webern? Sein Werk, in hohem Maße traditionsbestimmt und traditionsstiftend (wie wir heute wissen), entstand in der Isolierung und Anfeindung, in diesem Sinne jenseits- und antigesellschaftlich, und konnte sich, jedenfalls in Deutschland, erst nach 1945 gegen die Manipulierung und Ideologisierung der Tradition durchsetzen. Die gesellschaftliche Rolle von Musik kann gerade die antigesellschaftliche sein, und die Manipulationen der Tradition wären in der Tat weniger hinzunehmen als durchsichtig zu machen.

Zofia Lissa:

Ich habe in meiner Aussage den Begriff des „gesellschaftlichen Filters“ eingeführt, und ich glaube, da liegt die Antwort sowohl für Herrn Gottwald als auch für Herrn Eggebrecht. Allgemeinere ideologische Einstellungen determinieren immer, daß die eine Tradition approbiert und aufgenommen wird und die andere den gesellschaftlichen Konsensus eben nicht erhält. Die allgemeineren ideologischen Bedingungen steuern das Anerkennen der einen Richtung und das Nicht-Anerkennen einer anderen. Der Konsensus muß nicht die Allgemeinheit umfassen; eine kleine, aber dynamische und starke Gruppe genügt dazu, daß das Schaffen der Wiener Schule im 20. Jahrhundert zur Tradition wurde für einen Kreis von Schaffenden, obwohl sie es nicht wurde für das

breite Publikum. Auch innerhalb einer Gesellschaftsklasse können verschiedene Richtungen als Tradition gelten, und die Klasse spaltet sich weiter in Gruppen, welche verschiedene Traditionen anerkennen. Das gilt übrigens auch für eine mehr einheitliche Gruppe, wie die der Komponisten.

Mir scheint, daß alle außermusikalischen Bedingungen, die das Weltbild einer gewissen Generation in einem bestimmten Land in einem Moment bilden, eben jene Filter bestimmen, die die Traditionen auswählen und das befördern, was im Werk zur Tradition wird, oder anderes auf lange Jahre oder Jahrzehnte aus der Tradition ausklammern, was erst viel später einmal wieder zum Leben kommen kann - wie es zum Beispiel mit Bach war.

Hanns-Werner Heister:

MUSIKWISSENSCHAFT ALS SOZIALWISSENSCHAFT

Die unreflektierte Voraussetzung der Musikwissenschaft, Musik sei als unbedingter und zweckfreier Gegenstand begreifbar, beschränkt sie darauf, falsches Bewußtsein über Musik aufrechtzuerhalten und stets neu zu erzeugen. Wirkliche Wissenschaft hingegen kann sie nur werden, wenn sie sich selbst und ihren Gegenstand als bedingtes und bedingendes Moment in der Totalität sozialer Wirklichkeit zu begreifen lernt.

Was Musikwissenschaft als Musik untersucht, ist nur ein karger Rest dessen, was in vielfältiger Gestalt, allgegenwärtig und zudringlich, wie Kant schon anmerkte, tönend alle gesellschaftlichen Bereiche durchzieht. - „Objekt wissenschaftlicher Untersuchung ist das konkrete musikalische Faktum (Werk), sei es eine Komposition oder eine einmalige Improvisation“ oder „auch die allgemeine Grundlage und Wirkung der verschiedenen Werke“ - jenes Gegenstand der historischen, dies der systematischen Musikwissenschaft (Fischer-Lexikon der Musik, Art. „Musikwissenschaft“).

1. Diese Bestimmung von Musik bildet bewußtlos deren Erscheinungsform als gegen ihre Bedingungen verselbstständigte Gegenstände, als Waren, ab. „Auf den ersten Blick erscheint der bürgerliche Reichtum als eine ungeheure Warensammlung, die einzelne Ware als sein elementarisches Dasein“ (K. Marx, „Zur Kritik der Politischen Ökonomie“). Solche Erscheinung ist der Musikwissenschaft, statt Ausgangspunkt, methodologisches Apriori; die formale Bestimmung ihres Gegenstands, welche die Musik der Geschichte und Gegenwart auf den Zusammenhang von Fakta reduziert, hat inhaltliche Konsequenzen: sie abstrahiert von all den genetischen und funktionellen Bedingungen, die Musik erst wirklich werden lassen. „Als Inbegriff von Gebilden, die unabhängig, wenn nicht von dem Produktionsprozeß, in welchem sie entstanden, so doch von dem, in dem sie überdauern, betrachtet werden, trägt der Begriff der Kultur... einen fetischistischen Zug“ (W. Benjamin, „Eduard Fuchs, der Sammler und Historiker“) - Grundlage solch falschen Bewußtseins ist der „Fetischcharakter der Ware“. Er entsteht aus der ökonomischen Formbestimmtheit der Arbeitsprodukte als Waren, die erst in der kapitalistischen Produktionsweise die allgemeine wird. Die warenproduzierende Arbeit hat Doppelcharakter: sie ist konkret-nützliche und abstrakt-allgemeine. Der im Tauschwert, der Wertform, erscheinende Wert der Ware, Verkörperung abstrakter Arbeit, spiegelt sich im Gebrauchswert einer andern - in dieser Form setzt sich der gesellschaftliche Charakter der Arbeit durch. Da dieser Prozeß sich aber „hinter dem Rücken“ der voneinander isoliert arbeitenden Produzenten erst im Austausch der Warendinge verwirklicht, erscheinen die gesellschaftlichen Eigenschaften der Dinge als stofflich-natürliche; ihre Bewegung gewinnt ein Eigenleben;